

L'Écriture cinématographique **dans *Le Livre pour enfants*, roman de voix**

Joël July,
AMU (Université d'Aix-Marseille)
CIELAM, EA 4235

Ma problématique pourrait paraître tout à fait paradoxale car à bien y réfléchir *Le Livre pour enfants* de Christophe Honoré est constitué par des éléments prépondérants qui l'éloignent souverainement de ce que serait une œuvre dont l'écriture et la composition permettraient une transposition aisée dans le domaine cinématographique.

Premier obstacle : *Le Livre pour enfants* est une autobiographie attestée et le stratagème du père transformé en commercial de nourriture pour chien¹ est certainement ce qu'on a inventé de plus judicieux et de plus ludique pour répondre aux exigences du pacte autobiographique sans chausser les gros sabots du préambule rousseauiste : l'auteur s'invente une ascendance, dérange le lecteur puis rectifie la vérité des faits en affirmant que par la suite il ne trichera plus. De surcroît, cette autobiographie mélange la chronologie et pratique, comme c'était aussi le cas dans les romans précédents, les allers-retours mémoriels : flash back nauséeux que le cinéma contemporain essaie d'éviter le plus possible et que la littérature, seule, peut se permettre gracieusement et grassement sous forme d'analepses. Enfin les choix d'Honoré en matière de littérature ne sont pas ceux du narratif traditionnel qui privilégie d'abord le linéaire mais surtout l'homogénéité des matériaux (uniformité du dispositif énonciatif, respect des normes génériques, régularité des styles) : or, du cadre étroitement contemporain par lequel s'ouvre *Le Livre pour enfants*, Honoré s'échappe par des analepses, elles-mêmes biaisées ou médiatisées par des lectures insérées, mais aussi par de drastiques ellipses qui donnent l'impression du coq-à-l'âne — telle l'insertion du témoignage en prise directe, à travers le journal de bord inachevé du tournage du film *Ma mère*². Honoré d'ailleurs (par allusion comique à son nom de saint patron) stigmatise son incompetence par la métaphore du « mauvais pâtissier littéraire » : « Il s'agirait pour moi dans ce livre de mélanger des morceaux de ma vie d'enfant de dix ans, des morceaux de vraie vie, les uns après les autres, présentés chacun de manière assez délicate et précise pour qu'au moment de remuer l'ensemble, tout demeure compréhensible et agréable, et que même si la pâte n'est pas si lisse, pas sans grumeaux, l'écriture, comme une cuisson, transforme tout ça en gâteau appétissant,

¹ Christophe Honoré, *Le Livre pour enfants*, Paris, L'Olivier, coll. « Points Seuil », 2005, p. 33-35.

² *Ibid.*, p. 115-145.

voilà mon projet, mais je n'y arrive pas. »³ Bref, de l'aveu même de l'auteur pâtissier, la cohérence du *Livre pour enfants* n'est pas d'ordre événementiel où l'incipit et la clause viendraient se mettre symétriquement en regard comme dans un conte de fées, en tous les cas dans un ancien livre pour enfants, pédagogique et apologétique, cette cohérence, si elle existe, est plutôt d'ordre psychologique : l'impraticable autobiographie oblige le narrateur à un tâtonnement spéculatif et spéculaire où il n'y aurait que des matériaux épars, appartenant à différentes pratiques scripturales et à différentes périodes de sa vie pour réorganiser le chaos intérieur.

Deuxième obstacle à une qualification « cinématographique » de l'écriture d'Honoré : sa tendance lourde à la littérarité par des références quasi hagiographiques à des hommes de lettres un peu inattendus : Marcel Jouhandeau en tête, dont une citation sert d'épigraphe à la troisième partie de *L'Infamille*⁴, qui est déjà cité dans *La Douceur* par des allusions très explicites à *Clodomir l'assassin*⁵ que Steven lit pendant son internement. Et dans *Le Livre pour enfants* où Honoré n'utilise pas d'épigraphe pour rendre hommage, Jouhandeau vient se placer et plaquer par l'astuce de son prénom : « Un vieux client se tient parmi eux, il s'appelle Marcel, comme Jouhandeau, et comme Jouhandeau il clame qu'il ne faut pas être dupe de son propre cœur. »⁶ C'est encore Christophe Donner auquel Honoré accorde une parenthèse élogieuse : « (Chris Donner. Christophe Donner. Laissez-moi apprécier un instant la gaieté de citer ici Christophe Donner)⁷. » On rencontre aussi Bernard-Marie Koltès pour une magnifique citation sur la violence du mépris⁸, Hervé Guibert au début du chapitre V⁹, et Bataille forcément¹⁰. Il y a certainement dans un souci de partage euphorique avec son lecteur un besoin chez Honoré de faire montre d'une culture livresque : il demeure malgré ses succès cinématographiques profondément attaché au domaine littéraire *stricto sensu*.

Troisième obstacle : son besoin continu de frôler la chronique de mœurs, le billet d'humeur, le journal d'opinion ; et cette propension à s'adresser aux lecteurs, à chercher la connivence et à développer des digressions. « Croyez-vous qu'établir la chronologie de ses sentiments est une activité raisonnable [...] pensez-vous concrètement [...] et finalement ça

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ Christophe Honoré, *L'Infamille*, Paris, L'Olivier, coll. « Points Seuil », 1997, p. 93.

⁵ Christophe Honoré, *La Douceur*, Paris, L'Olivier, coll. « Points Seuil », 1999, p. 133.

⁶ *Le Livre pour enfants*, p. 157.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 130.

ne marche pas vous savez. »¹¹ Ces procédés ne font pas recette au cinéma, bien plus, ils sont inadaptables, non transposables au changement de support. Traditionnellement liées à une politique d'adresse au destinataire et d'intrusion d'auteur, de Diderot à Gide, ces métalepses littéraires dérangerait probablement un spectateur de cinéma, habitué comme au théâtre à l'illusion réaliste et référentielle (C'est néanmoins par un tel procédé que commence le film *Dans Paris* de Christophe Honoré).

On pourrait encore confronter le travail littéraire d'Honoré avec l'écriture qu'on dira alors filmique d'écrivains cinéastes comme Malraux ou Duras.

L'exemple d'André Malraux (surtout dans *La Condition humaine*) illustre le développement d'une esthétique de points de vue liée à celle des films, notamment les films expressionnistes allemands ou russes, avec ses angles de prise, ses perspectives optiques et ses liaisons de scène visuellement associées aux transitions entre les personnages dont l'auteur endosse successivement le point de vue. Malraux accorde un souci constant à la luminosité et à l'origine de l'éclairage. Alain Meyer analyse en détail les différentes méthodes de montage que Malraux adapte littérairement pour relier ses séquences narratives et descriptives¹².

Marguerite Duras va progressivement dans son œuvre littéraire avoir le souci de l'échelle des plans. Madeleine Borgomano étudie avec discernement les techniques de gros plans dont Duras se sert pour mutiler les corps de ses personnages et donner aux parties du corps une valeur synecdochique¹³. J'ai eu l'occasion de citer pour un ouvrage sur la prosopographie chez Duras toutes les situations où les personnages durassiens apparaissent au lecteur (ou plutôt disparaissent) camouflés derrière des premiers plans variés, comme en situation d'espionnage¹⁴.

De fait, Marguerite Duras fait partie des écrivains que *Le Livre pour enfants* fait entrer au Panthéon. C'est par le scénario d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais qu'Honoré dit s'introduire précocement, à 10 ans, dans le monde des livres¹⁵. Or la conception du cinéma par Duras se met *a priori* en grande opposition avec celle exprimée par Honoré dans *Le Livre*

¹¹ *Ibid.*, p. 94-95.

¹² Alain Meyer, *La Condition humaine d'André Malraux*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1991.

¹³ Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros, coll. « Cinéma », 1985, p. 47.

¹⁴ Joël July, « Mise en place du camouflage », *Ethopée et prosopographie chez Marguerite Duras*, Pierluigi Ligas (dir.), Vérone, Qui edit, 2008.

¹⁵ *Le Livre pour enfants*, p. 158-159.

pour enfants. « Le cinéma nous inachève¹⁶ », écrit-il (et il faudra y revenir) alors que pour Duras, comme elle le dit elle-même dans *Le Camion*, « le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. »¹⁷ Jean Cléder l'explique dans *Trajectoires d'une écriture* : pour Duras, il s'agit de faire des films qui « interdiront à l'image de déposséder le texte de l'imaginaire qu'il construit. »¹⁸ C'est dans ce sens que selon Duras le cinéma est une forme trop achevée, frauduleusement définitive. Pour Honoré, le cinéma est aussi définitif parce qu'il sacralise, fige l'image et le texte dans une perfection qui annule toute autre perspective, telle est la photogénie que propose Edgar Morin dans son essai d'anthropologie¹⁹. Le cinéma interdit la machine arrière ou les soubresauts de la littérature et plonge paradoxalement le spectateur dans sa fragilité balbutiante. Accompli dans l'illusion qu'il produit, le cinéma nous fait sentir notre accomplissement illusoire dans la réalité.

L'exemple de ces deux parangons de l'écrivain cinéaste (Malraux et Duras) prouve que des procédés techniques propres au visuel peuvent être recherchés et construits en amont par la littérature. On pourrait penser qu'Honoré, homme d'images, obtient par des pratiques, identiques à celles de Malraux ou de Duras, son brevet d'écrivain cinéaste, celui que décernent la presse, la critique et l'Université plus ou moins de concert et plus ou moins spontanément. C'est ce que semble suggérer la quatrième de couverture de l'édition de poche en Points Seuil : « Christophe Honoré est un homme hanté par les images. Il les raconte telles qu'il les observe. » Alors, c'est vrai qu'il y a, dans *Le Livre pour enfants*, des sortes de plan de coupe au milieu d'une scène, par exemple sur le regard apeuré d'Isabelle Adjani pendant l'interview liminaire²⁰ ou le sourire un peu confus d'Isabelle Huppert pendant le tournage de *Ma mère*²¹. C'est vrai que la main gantée²² est une synecdoque qui suggère un insert. C'est vrai que certaines images sont posées par le texte, prêtes à être enregistrées par la rétine, collant au plus près d'un stéréotype de la scène de cinéma : les points de vue des personnages lors des scènes de voiture quand on regarde par la fenêtre ou qu'on observe le dos du conducteur ou le plan romantique sur Jonathan lors du repas à la brasserie : « Il se tient du même côté de la table que moi, il se penche pour me regarder, et me sourit. »²³ Certes cette image d'un sourire en convoque une autre dans la mémoire du narrateur décrite avec encore plus de brio :

¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷ Marguerite Duras, *Le Camion*, textes de présentation, Paris, Minuit, 1977, p. 75.

¹⁸ Jean Cléder, *Trajectoires d'une écriture*, Paris, Le Bord de l'eau, coll. « Art en paroles », 2006, p. 76.

¹⁹ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 22 et sq.

²⁰ *Le Livre pour enfants*, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p. 129.

²² *Ibid.*, p. 9 et sq.

²³ *Ibid.*, p. 101.

Comment réussit-il ici, dans la Taverne du Passage, dans un dîner de publicistes qui travaillent sur une campagne de dépistage du sida, à produire ce sourire si pur que je n'ai auparavant pu contempler qu'une fois, un soir d'été, dans un champ en pente, à l'instant où mon petit frère franchit la ligne imaginaire entre deux tee-shirts, et qu'il se retourne vers Laurent et moi, encore à ses trousses, frères aînés rouges et dépassés, ce sourire de vainqueur qu'il nous offre parce qu'il sait qu'enfin on ne l'a pas laissé gagner, mais qu'il nous a battus. Comment réussir ce sourire d'herbe fraîche, de lumières mauves, de torsos nus, ce sourire de dieu breton en somme, si noblement teigneux dans ces circonstances belges ? ²⁴

La longueur de la phrase compliquée de précisions circonstanciées, les synesthésies finales, l'usage lexical des verbes *produire* et *réussir* montrent l'ambition du directeur d'acteurs alors même que la rareté affichée de ces deux sourires la dénonce. Et c'est encore la superposition de ces deux images idéales qui les cantonne, me semble-t-il, dans une tradition plus littéraire que cinématographique et les empêche d'entrer dans une conception purement filmique.

Si ces trois obstacles (l'autobiographie tâtonnante, la littérarité intertextuelle, la digression polémique) et ces deux confrontations (Malraux, Duras) devaient suffire à anéantir ma perception d'un style et d'une posture littéraire profondément influencés par le cinéma, ma démonstration tournerait court. Pourtant malgré son obsession des corps couchés et des draps froissés, je pense ne pas faire injure au cinéma d'Honoré en pensant qu'il est moins un cinéma d'images qu'un cinéma de paroles. Et j'ai évidemment encore Duras et *Hiroshima mon amour* en tête pour chercher l'écriture cinématographique de Christophe Honoré dans sa construction des dialogues romanesques.

Il y a chez lui lors des passages dialogués une tendance à livrer son lecteur à l'interprétation intuitive du ton employé par ses personnages. L'écrivain cinéaste sait comment la réplique devrait être lue et jouée et oubliée, très volontairement selon moi, d'indiquer ces précisions tonales à celui qui n'est qu'un lecteur. Je prendrai un exemple ancien dans le premier roman *L'Infamille* où dialoguent dans le premier chapitre le narrateur interne Guillaume et un chauffeur de taxi. C'est celui-ci qui a d'abord la parole :

« - Mauvais, le diabète à votre âge. Une alimentation saine, il n'y a que ça de vrai. Trop de beurre bouche les artères...

- Vous connaissez la vie, vous ?

- Oh là, on se calme. Ce que je dis c'est pour votre bien, je m'en fous moi. » ²⁵

²⁴ *Id.*

²⁵ *L'Infamille*, p. 15.

C'est évidemment la réplique du chauffeur qui fait comprendre l'ironie de la question de Guillaume que, privé d'une incise explicative, le lecteur ne peut sentir qu'*a posteriori*.

Le passage consacré à la découverte de la buse dans *La Douceur* est plus intéressant encore dans son démantèlement progressif des codes scripturaux et de l'effet qu'Honoré voudrait pourtant instituer à l'intention de son lecteur. Cet épisode reflète une mise en scène que l'absence d'image ne permet plus de supporter et entrave dans sa lisibilité. Le lecteur assiste d'abord²⁶ à une transformation du discours direct traditionnel, chevillé par les propositions incisives, en une présentation stichomythique. Sur quatre pages, cette scène de groupe se théâtralise et la rapidité que permet cette disposition accentue les prises de position différentes que les personnages énoncent à propos du sort réservé à l'oiseau. Au milieu du conflit, deux filles parce qu'elles ont formulé la même réplique horrifiée au même moment insèrent un jeu de cric crac. On imagine bien que cet intermède n'a pas stoppé la querelle qui s'établit entre les moniteurs et les enfants, partisans de libérer la buse. Ainsi, l'écriture a du mal à assumer son incapacité à mélanger les voix, du mal à couvrir dans le même cadre des préoccupations opposées, du mal à laisser deviner l'arrière-plan pour offrir une vue d'ensemble qui saurait tisser les registres. Au bout de quatre pages, Honoré fait alors sauter les verrous de la typologie des discours rapportés en laissant se succéder entre des points de suspension les très brèves répliques du dialogue qui s'ensuit. Plus aucune didascalie n'apparaît et le lecteur est contraint d'attribuer chaque répartie selon les opinions probables des personnages à cet instant-là jusqu'à un détournement progressif et donc alternatif de la conversation qui passe de la mise à mort de la buse à la crise d'asthme de Steven.

C'est aussi son emploi très caractéristique à l'incipit du *Livre pour enfants* du discours direct libre qui traduit particulièrement sa conception verbale des scènes cinématographiques et littéraires. Le discours rapporté au direct libre a l'avantage de s'imbriquer dans le flux de conscience du narrateur et mime tout ensemble, la précipitation des voix tamisées, l'extrême oralité des répliques, l'effervescence mondaine de la situation auxquelles la confusion du personnage, son inadaptation au système, son inachèvement douloureux sont confrontés :

Une femme se cogne contre mon visage, sa main gantée se resserre sur mon bras, j'angoisse un instant avant de comprendre qu'elle cherche mon oreille, j'ai trop aimé, c'est formidable ce que tu lui as fait faire, je m'écarte un peu, je lui souris, je dis, je n'y suis pour rien mais c'est gentil de me le faire croire, merci, elle refuse que je retire tout sérieux à notre échange, ses yeux m'attaquent, c'est exceptionnel, vraiment, tes livres j'étais moins persuadée, je suis franche, mais là tu as touché quelque chose d'inédit,

²⁶ *La Douceur*, p. 91.

elle me flatte comme on cerne, je fais semblant de réfléchir à ce qu'elle raconte, figure grave, elle se détache, on se revoit après, et déjà elle s'est éloignée. »²⁷

Il semble donc que les scènes de groupe mais plus particulièrement les duos n'aient plus tout à fait besoin du narrateur traditionnel, celui qui prend la peine d'informer son lecteur aveugle et sourd : Honoré s'efface pour que seul le dialogue par sa force et son naturel suggère les positions, les intonations, les sentiments des personnages. Ainsi, on pourrait noter la nature dialogale des scènes finales aussi bien dans *La Douceur* que dans *Le Livre pour enfants*. Dans le premier roman, par exemple, Baptiste et Steven plaisantent dans une conversation débridée : cela représente l'intégralité du dernier chapitre sur quatre pages, sans aucun secours narratorial et rétrospectif ; la présentation théâtrale des répliques actualise la scène pour le lecteur et, lorsque Baptiste réclame un baiser à son frère cadet, les quatre dernières répliques jouent sur un minimalisme monosyllabique qui oblige le lecteur à retrouver, avec difficulté, le ton juste pour les interpréter : « -Non ? -Hé... -Quoi ? -Bon. »²⁸ Comme au cinéma où le mot de la fin est choisi pour définitivement ravir (au double sens du terme « charme » et « rapt ») le spectateur — « Aime-moi moins mais aime-moi longtemps » —, le lecteur ne peut résister à une réplique aussi ciselée que celle de Laurent au narrateur : « Moi je te préférais quand tu avais dix ans, non pas dix ans, onze ans et demi, il me semble bien que tu as eu alors une semaine où tu étais supportable... C'était une semaine avant ton entrée en sixième, septembre 1981. Il faudrait vérifier. »²⁹ Les scènes dialoguées ne sont d'ailleurs pas si caricaturalement stichomythiques et nous pourrions parler aussi chez Honoré (comme chez Duras) de silence visuel comme celui qui s'installe dans la voiture du producteur lors de la première soirée du *Livre pour enfants*. Les silences d'Honoré sont habités par des regards et cette attitude serait encore très comparable à l'écriture durassienne. La scène imaginaire de la gifle du père après le vomissement est figée par une attente cinématographique qui laisserait le temps à la succession des plans de faire comprendre les sentiments : « Je me suis retourné vers papa. Son visage était déformé par une vraie terreur. Lui aussi savait pourquoi j'avais vomi. On s'est regardés longtemps, sans rien se dire, comme effrayés l'un par l'autre, puis il m'a giflé. Sa main a cogné ma tête avec violence, elle était tremblante. »³⁰

²⁷ *Le Livre pour enfants*, p. 9.

²⁸ *La Douceur*, p. 156.

²⁹ *Le Livre pour enfants*, p. 171-172.

³⁰ *Ibid.*, p. 35.

Car le langage est une arme et un piège, une entrave et une clé, comme pour Duras. Les mots peuvent sonner terriblement faux et devenir une énigme — c'est le cas à de nombreuses reprises dans *Le Livre pour enfants* : le mot « déperdition » lancé lors de l'interview liminaire, l'adjectif « charmant » qu'utilise Fanny, la main gantée, à l'égard du livre de littérature-jeunesse que Christophe Honoré lui fait lire, la réponse mal entendue « de ce monde là/ dansons de là », la dénomination « prétendant » qui porte le narrateur lorsqu'il a quinze ans au comble de l'extase romantique, l'adverbe « super » qu'Honoré maintient dans son spot préventif contre l'avis général, le « gracia » de l'enfant à vélo des îles Canaries, la voix prétendument déformée par le téléphone, le bruit de moteur et la fenêtre ouverte lors de la conversation téléphonique avec Laurent la veille de l'exhumation paternelle. Dans toutes ces situations, le mot, issu d'un contexte verbal patenté, remet en cause la sérénité et la sincérité du dialogue et nécessiterait un travail sur le jeu des acteurs, pour aboutir à la justesse du ton : celle justement à laquelle parvient Jonathan dans le spot de prévention contre le Sida sur l'adverbe « super » et qui semble compter dans l'amour que le narrateur lui porte : « dès la première prise, il le prononce exactement comme il sonne dans mon oreille interne, il dit 'j'ai super' et on entend à peine le 'peur', il a compris que le peur fait partie du super, que dans tout super se loge une trouille enfantine, un mal de ventre, et un encouragement, une prière alerte. »³¹ Par la voix, l'acteur mais aussi occasionnellement la personne réelle peuvent sortir de l'incommunicabilité, confondre le prosaïsme, détourner la superficialité (tous les travers des fonctions ordinaires du langage) et faire entrer l'auditeur, l'interlocuteur, dans le monde de l'illusion et du charme. D'ailleurs comme le dit la prof de français et surtout comme nous le répète le narrateur : « chez les Honoré, je ne doute pas que le théâtre est une affaire de famille. »³² La voix permet donc de trahir ou de mystifier celui qui profère et cette thématique vient amplifier toutes les réflexions d'Honoré sur le personnage, sur l'identité, sur l'identification, sur l'hypocrisie, sur la fausseté de l'être : mus par un désir de reconnaissance, par un idéal d'héroïsme, par un goût du spectaculaire, les personnages orgueilleux de Christophe Honoré vivent à côté de leur existence comme d'éternels adolescents qui cherchent à faire l'intéressant. Ce sentiment, le narrateur se l'attribue au plus près de la mort lorsque la voiture de son père fait une embardée pendant le voyage à Saint-Brieuc — il a quinze ans : « Je frotte une dernière fois l'idée de ma mort pour en faire jaillir ma légende, et déjà la voiture freine, l'exceptionnel cesse. Je ne suis qu'un garçon quelconque et envieux. »³³

³¹ *Ibid.*, p. 104.

³² *Ibid.*, p. 88.

³³ *Ibid.*, p. 52.

Et la voix passe encore par des références précises à la chanson, genre populaire, grâce auquel Christophe Honoré peut jouer sur la mémoire des lecteurs pour rendre tangibles les voix. D'abord, ce sont des allusions textuelles à David Bowie qui servent d'épigraphe à la deuxième partie de *L'Infamille*, et Morrissey (*Used to be a sweet boy*) est cité à la page 63 de ce roman, de même que dans *Le Livre pour enfants* à la page 113 : « Heaven know[s] I'm miserable now ». Mais davantage, marque nette d'une transversalité artistique que ces films emploieront eux aussi, la chanson peut s'inviter dans l'intrigue pour faire bande-son à la scène ou pour mieux matérialiser les souvenirs dans la conscience des personnages comme une bande-son de la vie, un ver d'oreille pour reprendre la terminologie en catachrèse de Peter Szendy³⁴. C'est évidemment le cas avec la chanson de Marie Laforêt qui permet de clore le roman *La Douceur* sur une scène de complicité fraternelle. Dans l'antépénultième chapitre, Baptiste a cherché le titre d'une chanson de Marie Laforêt et il est relancé par un signe de tête du serveur du bar sur le bateau. Le pénultième chapitre revient à Steven qui est réveillé dans le véhicule par un employé du ferry. Au dernier chapitre, Baptiste demande à Steven un titre de Marie Laforêt, et c'est cette question qui va entraîner la clausule optimiste de l'œuvre, celui-ci entonnant, comme le prouve la mise en italique de sa réponse, une parodie de la chanson « Viens, viens » qui date de 1972, parodie à la mode collégienne : « Viens viens viens dans ma roulotte. Viens viens sucer ma carotte ». Mais plus loin ce sont les premiers vers d'une autre chanson de dépit amoureux particulièrement poignante de Marie Laforêt « Je voudrais tant que tu comprennes », datant de 1966, que Steven récite sans truquer sa réponse cette fois-ci³⁵. *L'Infamille* se termine lui aussi par des allusions à une chanson entêtante pour le personnage :

« Les derniers soirs du mois d'août, sur le trajet qui le ramènera chez lui, il chantera toujours la même chanson. Un vieux tube des années quatre-vingts qui dit « les papillons en l'air... »³⁶ L'allusion se veut discrète à cette chanson fantaisiste aux paroles minimalistes mais fortement teintées d'érotisme (« Qui fait le premier pas pour s'aimer à l'envers ? »). C'est « Toi toi mon toit » interprété par Elie Médeiros en 1986. Au tout début du même roman, Guillaume interprète sans la nommer la chanson « Bang bang » de Sheila³⁷ dont le texte est cité sur quatre lignes.

³⁴ Peter Szendy, *Tubes, La Philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

³⁵ *La Douceur*, p. 156.

³⁶ *L'Infamille*, p. 167.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

On remarque donc des procédés identiques dans l'utilisation de ces chansons au cours de la fiction :

1. Leur place stratégique d'abord et on pensera évidemment à l'emploi de « Ce matin-là » de Barbara à la toute fin des *Chansons d'amour*, le tambour introductif de Barbara démarrant sur le dernier plan général de la scène du balcon.

2. Ce sont le plus souvent des chansons très populaires et de surcroît interprétées par des femmes : même pour « Lemon Incest », Christophe Honoré dit qu'il s'agit de « la chanson de Charlotte Gainsbourg avec son père. »³⁸ Par là même ces chansons sont donc un reflet de leur époque, solidement ancrées dans un contexte socio-historique et la manière dont elles se sont incrustées dans la mémoire du personnage et de l'auteur, via l'écoute maternelle, catégorise ceux-ci (personnage et auteur) dans l'un des plus les plus reconnus de la communauté gay : le goût des homosexuels pour les chanteuses de variété. Dans *L'Infamille*, on parle encore de « Besa me mucho » de Dalida, « Ma jeunesse fout le camp » de Françoise Hardy. La chanson prend alors une signification particulière, elle devient aussi un élément d'identification du « narrateur homosexuel », revendiqué par Honoré. Il est d'ailleurs tout à fait symptomatique d'un leitmotiv discret mais manifeste que la chanson de Françoise Hardy dans *L'Infamille* dise « Nous n'irons plus au bois » quand la chanson de Barbara dans *Les Chansons d'amour* dit « J'étais partie ce matin au bois ».

3. Parfois le titre n'est pas nommé (pour Françoise Hardy ou Marie Laforêt), parfois c'est l'interprète (pour Sheila ou Dalida), parfois les deux comme pour Elie Médeiros. Il s'agit de considérer les paroles mémorisées par le personnage comme constitutives de sa personnalité et surtout comme élément de connivence avec le lecteur, signe de reconnaissance générationnel.

4. La présence du titre ou des paroles (comme pour celles d'Alex Beaupain dans *Les Chansons d'amour*) vaut progression diégétique ou au moins information psychologique : en évoquant « Je voudrais tant que tu comprennes » de Marie Laforêt, Steven continue son dialogue traumatique avec Jérémy, l'adolescent qui l'a poussé au délit quelques années plus tôt.

Au-delà du dialogue, de la voix et de la chanson, c'est le bruit même qu'il s'agit de restituer dans la littérature comme le permet le cinéma.

³⁸ *Le Livre pour enfants*, p. 88.

Il est bon de rappeler qu'il n'y a pas toujours eu de la musique dans les toilettes des aéroports ; que tous les objets à reproduire et enregistrer la voix n'ont pas toujours existé , que la trompette de Miles Davis est une invention récente, tout comme la voix chuintante de Billie Holiday, tout comme le phonographe de Charles Cros ; que nous vivons au cœur d'une caisse de résonance, au milieu du tape-à-l'ouïe et du m'as-tu-entendu. Si nous avons tendance à oublier la nouveauté de cette ère du décibel [...], toute cette sonorisation amplifiée du monde n'est pas tombée dans l'oreille d'un écrivain sourd.³⁹

Et Jean-Pierre Martin de rappeler comme avatar extrême de ce bruissement perpétuel, la voix humaine exacerbée par et dans la logosphère de Bachelard, « anneau mouvant de parole médiatique »⁴⁰ que la situation initiale dans laquelle le lecteur découvre Honoré au début du *Livre pour enfants*, cette mascarade d'émission culturelle, n'est pas sans rappeler. Or cette bande-son que la littérature ne peut qualitativement et physiologiquement offrir, Christophe Honoré ne l'oublie jamais et dans le préambule des pages du journal de tournage de *Ma mère*, au chapitre IV, il la mentionne et l'exacerbe, regrettant d'avance que la lecture ne puisse en assurer la permanence acoustique :

[ces notes] ne contiennent pas le bruit permanent, partition hétéroclite de trafic, de musiques échappées d'appareils électroniques, de messages publicitaires, de programmes hurlés dans des haut-parleurs, d'enfants braillards, d'adultes excités par la nudité ambiante, surtout elles ne contiennent pas les dieux qui pouffaient de rire sur mon épaule. Je vous prie d'ajouter à ces notes votre bande-son personnelle, la plus bruyante⁴¹

Cette transversalité chanson/littérature n'est pas bien sûr la plus évidente dans *Le Livre pour enfants*, ouvrage littéraire entièrement voué au cinéma. Certes l'activité de réalisateur de l'autobiographe justifie cette présence mais le cinéma figure au-delà de son activité : Honoré ne décrit pas seulement son métier, il choisit la forme – à nouveau inachevée – du journal de bord, en insistant sur la fabrication des films, mettant au jour grossièrement les coutures. Des épisodes préparatoires comme les tentatives scénaristiques, les courts-métrages, reflètent la même démarche discontinue et inaboutie que son travail de pâtissier littéraire : le parallèle s'établit. Davantage, le cinéma investit le texte par des épisodes comme ceux du collège japonais qui renvoient Honoré non pas à son statut de créateur mais à celui de spectateur — les références littéraires dans l'autobiographie l'affichent en premier lieu comme un lecteur assidu. Les allusions aux films qu'il a vus prennent alors toutes les valeurs que nous attribuons aux passages chansonniers précédemment : fonction dramatique comme la

³⁹ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, p. 10.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹ *Le Livre pour enfants*, p. 115.

querelle sur *Police* de Maurice Pialat⁴², obsession visuelle comme une remarque sur un film de Wenders, jalon culturel comme cette rafale de films des années d'étude à Rennes entre 87 et 89 de *Camille Claudel* aux *Amants du Pont-neuf*⁴³, identification sexuelle quand on évoque des rétrospectives Fassbinder et Pasolini ou quand on découpe, peut-être, des photos de Simone Signoret pour en faire le deuil.

Au finale, livres et films sont embrigadés dans le même projet (quête de justification, éclaircissement personnel, peu importe) : « ce livre, et les romans qui ont précédé, et les films sont bien des lettres adressées à ce confident, mon lecteur. »⁴⁴ Et les clins d'œil se multiplient entre œuvre littéraire et œuvre cinématographique : en trio, les trois personnages des *Chansons d'amour* lisent chacun un livre des éditions de l'Olivier — où Honoré et Diastème publient —, le recueil *La Nuit remue* d'Henri Michaux que le personnage de Jasmine réclame en pleurant lors de l'enterrement de sa sœur et à la couverture duquel Honoré accorde un plan sert aussi pour épigraphe de la première partie de *L'Infamille*.

En fait, il n'y pas que le cinéma qui nous frustre et nous mette sous le nez notre imperfection, littérature et cinéma nous inachèvent⁴⁵. L'impossible autobiographie témoigne également de cette incomplétude : « Là je me tiens exactement, dans ces lignes avares, mitées et pleines, dans cet inachèvement⁴⁶ » (fin de la première partie). Comme le cinéma, la littérature offre une vision fragmentaire, un portrait morcelé par les incontournables ellipses, par la délimitation du cadre, par les insuffisances du langage. Et l'individu qui se regarde le nombril, entre les lignes ou sur la pellicule, n'est jamais que la pâle copie de ce qu'il voudrait être : car ce qu'il est profondément, Honoré en tous cas et la plupart de ses personnages, c'est un enfant-adolescent irresponsable et falsificateur, celui que l'adulte a été autrefois et dont il a certainement moins la nostalgie que le dégoût et dont il voudrait s'éloigner enfin, même à contrecœur, un enfant-adolescent irresponsable et falsificateur qui va trop au cinéma, qui rêve d'inédit, sans savoir qu'il est justement en train de le vivre et dans le même temps de l'épuiser et de le gâcher.

⁴² *Ibid.*, p. 64-65.

⁴³ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁵ Qu'il faille comprendre cet inachèvement comme le fait de sortir d'une salle de cinéma frustré de nos propres imperfections humaines ou frustrés de cette impossibilité de continuer à vivre à travers les héros sur l'écran.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.